

LO SCHERMO  
DELL'ARTE  
FILM FESTIVAL

ALIAS IL MANIFESTO 21 NOVEMBRE 2015

# ALIAS

ultra**vista**

SONIA CHAMKI LUCA FERRI DONGIOVANNI  
KAORI ODA GALLESE E GUERRA RADIO SIANI

ultra**suoni**

PARIGI DOPO IL BATACLAN TEHO TEARDO

ultra**sport**

GEORGE BEST

MUSICA » ARTI » OZIO

SUPPLEMENTO SETTIMANALE DE «IL MANIFESTO»

SABATO 21 NOVEMBRE 2015 ANNO 18 N.47

MENTRE È APERTA FINO AL 30 NOVEMBRE LA GRANDE RETROSPETTIVA  
DI MARTIAL RAYSE A PALAZZO GRASSI, L'ARTISTA FRANCESE  
PRESENTERÀ I SUOI FILM OGGI  
A FIRENZE, NELL'AMBITO DEL FESTIVAL «LO SCHERMO DELL'ARTE»



## ESTETICA DEI CORPI PSICHEDELICI

## TECNICA MISTA SU GRANDE (E PICCOLO) SCHERMO



«Bisogna ammettere che il noiosissimo cinema di Warhol non è altro che un trasferimento sul grande schermo della sindrome di Duchamp. Ammiro Anger, adoro Carmelo Bene»



di BRUNO DI MARINO

●●●Elettrico, Martial Rayse lo è sempre stato: tra la fine degli anni '50 e la fine dei '60, prima astrattista, informale, tachiste, poi firmatario del manifesto del Nouveau Réalisme, scultore, pittore, assemblatore di oggetti e di materiali, ma anche scenografo, infine cineasta e sperimentatore video, creatore di un immaginario molto colorato e pop, con prelievi e citazioni dalla storia dell'arte (l'odalisca di Ingres ricorre spesso nei suoi quadri), dalle riviste di moda e di cinema (le pin-up, la Bardot...). L'estetica di Rayse (sulla soglia degli 80 anni) è davvero l'apoteosi della tecnica mista, laddove il neon si sovrappone alla tela, l'oggetto si fonde con la pennellata, la figura deborda dalla cornice, il quadro si fa scultura, fino ad essere inglobato in uno spazio installativo. Il *Rayse Beach* è un microcosmo pittorico di dimensioni variabili, concepito nel 1962 e replicato in contesti diversi fino ad oggi. Un ambiente balneare che ha originato in parte cortometraggi come *Jésus-Cola* o *L'Hygiène de la vision* (1966), galleria di personaggi usciti fuori da una pubblicità televisiva o da una rivista patinata («critica paranoica della società dei consumi», come la definì l'autore stesso), nonché *Homero presto* (1968), rilettura dell'*Odissea* girato in formato scope (come i coevi film di Godard) conservando una deformazione dell'immagine, con Penelope immersa dentro una

# Il mio cinema in pinturama

grande tazza da caffè latte circondata da proci in bicicletta, poco minacciosi e piuttosto spensierati. Ma che il cinema di Rayse sia un'estensione diretta delle sue opere plastico-pittoriche, si evince già da un'opera del 1964: *Suzanna*, dove il quadro di Tintoretto raffigurante il tema biblico della fanciulla insidiata dai vecchi, presenta una parte bianca su cui proiettare un super interpretato dall'amico e collega Arman (conosciuto a Nizza dieci anni prima insieme a Ben Vautier) nei panni di un vecchietto: «Gli

avevo appiccicato al mento una barba finta che gli conferiva un aspetto lubrifico», racconta Rayse, «e lui si avvicinava a Suzanna a piccoli passi, facendosi strada fra le canne di bambù. Avevamo girato la scena nel suo giardino. Era divertente, perché tutt' a un tratto, il quadro si animava». L'anno successivo l'artista realizza un'altra tela che ingloba una cineproiezione: *A propos de New York en Peinturama* (il titolo

fonde i termini «pittura» e «cinema»), composto (a sinistra) dalle sagome di due uomini (stesso e Jean Tinguely) che indicano (a destra) una ragazza proiettata in un riquadro (filmata dal televisore al Chelsea di New York).

L'anno successivo Rayse esordisce con il citato *Jésus-Cola* cui segue *Portrait Electro* (1967), girato nel dipartimento di ricerche dell'ORTF (la televisione francese): è uno dei pionieristici esperimenti di interfaccia tra cinema ed elettronica, ricorrendo ad effetti speciali di vario tipo, tra cui la solarizzazione, espedita che consente a Rayse di utilizzare l'immagine video come fosse un pennello, ottenendo risultati fortemente pittorici, con eccessi cromatici che ritroveremo anche in *Camenbert Martial Extra Doux* (1969), forse tra i suoi cortometraggi più belli; qui, alcuni personaggi seduti intorno a un tavolo, guardano la televisione e assaggiano un camembert allucinogeno, ben presto il tinello si trasforma in uno studio televisivo e tutto scade in un'orgia elettronica, grazie a zoomate, intarsi, inversioni cromatiche.

Ciò che colpisce di più nei film dell'artista è naturalmente l'uso spregiudicato del colore: violento, pervasivo, plasmabile all'infinito. La manipolazione dell'immagine

fino all'eccesso, alla saturazione, alla metamorfosi da positivo a negativo, è una delle costanti del cinema di Rayse: il suo unico lungometraggio, *Le Grand Départ* (1972), è quasi interamente trasformato in negativo colore.

Dopo il prologo iniziale, con una famiglia riunita intorno al desco (ecco nuovamente la situazione di *Camenbert...*), dalla visione di una bambina (come Alice di Carroll) ci ritroviamo catapultati in un fiabesco *on the road* lisergico, accompagnati da un uomo con la maschera di gatto (interpretato da Gilles Rayse, fratello dell'artista), incontreremo Monsieur Nature (il divo hollywoodiano Sterling Hayden) e altri personaggi, tra cui Anne Wiazemsky (già compagna e musa di Godard) che popolano una sorta di comunità hippy. *Le Grand Départ* potrebbe essere visto come un'opera

semi-narrativa, ma in realtà è difficile cercare nei film di Rayse una linearità diegetica, più facile lasciarsi trasportare dal flusso visuale e da quel misto di performance e tableaux vivants: anche *Le Grand Départ* è ricco di riferimenti iconografici, pensiamo alle citazioni da *Canguiluf* di Millet e a *Le radieux de la Meutade* di Gericault, fino all'esplosione finale – probabilmente la parte più interessante di tutto il film – nella quale l'artista francese si lascia andare a una caotica *texture* psichedelica in bianco e nero con dissolvenze incrociate e sovrapposizioni. Il travestimento – anche mediante uso di maschere – è un'altra costante dell'immaginario filmico di Rayse, *Le Grand Départ* incluso: del resto l'artista ha creato in passato i costumi e le scenografie per le opere di Roland Petit e Henri Pousseur.

Non esiste un cinema della pop art, semmai era molto più pop all'epoca. Il cinema di serie B, sicuramente non i film di Warhol, piuttosto concettuali per la loro esaltazione della durata e l'annullamento di qualsiasi scarto tra realtà e rappresentazione. Gli esperimenti anarchici e scanzonati di Rayse, dunque, sono molto lontani dall'immaginario filmico warholiano, più affini semmai alla produzione di un Kenneth Anger – di cui Rayse, tuttavia, non condivide l'afflato spirituale, decadente e misteriosofico – e a quella visivamente anarchica ed

ecologica di Carmelo Bene, i cui film l'artista dichiara tuttora di non conoscere.

E poi, naturalmente, c'è la deriva elettronica. Stranamente non viene mai ricordato il fondamentale apporto pionieristico di Rayse alla storia della «videarte»: bisogna ammettere che il suo stravolgere le immagini, spingendo al massimo l'acceleratore tecnologico, anticipa quell'estetica della post-produzione che sarebbe arrivata qualche anno dopo, con l'abbandono dell'archeologia

videodocumentazione in bianco e nero e l'avvento di macchine in grado di manipolare sempre di più il materiale di partenza. Eppure, con il passare degli anni, i film di Rayse – girati ormai unicamente da suo fratello

– diventano pauperistici, minimali, a bassa definizione: da *Pig Music* (1971) e *Loti des folles fatmas* (1976), messa in scena di enigmatici rituali, a *Intra muros* e *La petite danse* (1978-80). Più articolato e l'auto ritratto *Sous un arbre perché* (1981), in cui Rayse si autocita inserendo spezzoni dei suoi film. Ma l'artista ha continuato a realizzare film anche dopo il duemila, con *Ex-voto* (2005) e *Re-fatmas* (2006-2008).

Mentre è ancora visibile (chiude il 30 novembre) l'imponente retrospettiva a lui dedicata a Palazzo Grassi, oggi l'artista francese sarà presente a Firenze, ospite de Lo schermo dell'arte Film Festival, dove presenterà i suoi film conversando con Martin Bethend.

Nei giorni scorsi abbiamo conversato con lui a distanza, ma il dialogo è risultato un po' difficile soprattutto per il carattere schivo e riservato di Rayse, piuttosto parsimonioso e lapidario nelle risposte. Volevamo sapere qualcosa di più sul suo cinema e ci tocca invece affidarci alla nostra libera interpretazione, in nome di quella «igiene della visione» che ha dato il titolo a più di una sua opera. Come ha ben scritto Philippe Azoury sul catalogo della mostra veneziana edito da Marsilio: «Per Rayse, il pennello al cinema è il videoregistratore, non la pellicola. Una volta compreso questo aspetto, si colgono meglio le sue naturali distanze dal cinema underground francese», aggiungendo che «i film sono mixati in diretta: si tratta di happening diametricamente



# MARTIAL RAYSE

MAESTRI DELLA SPERIMENTAZIONE  
14° PUNTATA



opposti all'idea di montaggio, qualcosa di simile all'improvvisazione nel senso musicale del termine. Rayssse pratica spesso e volentieri una forma di appropriazione-dirottamento della televisione, dei suoi codici, dei suoi strumenti».

● **Per parlare di cinema partire dalla sua pittura o, meglio, da ibridi come «Suzanna» (1964) o «A propos de New York en peinture» (1965). Trovo che queste opere mostrino chiaramente quanto i suoi film siano un'estensione della sua pittura. E' d'accordo?**  
Assolutamente sì, penso che l'artista sia un insieme e qualunque cosa faccia è sempre lui. Inoltre queste proiezioni, come ha detto, avevano come scopo quello di oltrepassare la pittura.

● **Come spettatore, negli anni '60, che rapporto aveva con la «nouvelle vague» e con il cinema di Godard? Un film come «Homero presto», ad esempio, nello stesso uso del formato scope e del colore ricorda inevitabilmente «Pierrot le fou» ma anche i musical di Demy, gli «scopione»...**

Si è molto parlato di queste influenze del resto si pensa che solo i ricchi influenzino. Che dire invece dell'influsso che la mia pittura potrebbe aver esercitato su quel contesto cinematografico di cui lei parla? Ma - detto tra noi - sono stato ispirato dall'atmosfera generale di quel tempo e, comunque, non ho mai amato quel tipo di film che per me è estremamente commerciale, mentre io ero all'avanguardia.

● **«Jesus Cola» è chiaramente una riflessione ironica sul mondo della pubblicità e della moda. Anche in «Homero presto» la scelta di inserire Penelope dentro una gigantesca tazza trasforma il film in una rilettura dell'«Odissea nell'era della civiltà dei consumi». Si tratta assolutamente di una reinterpretazione derisoria. L'iconografia di Homero presto deriva soprattutto dalle mie creazioni che si sviluppavano all'interno dell'installazione Rayssse Beach. La scena della tazza di Homero presto, infatti, riprende la piscina che avevo inserito dentro il mio Rayssse Beach.**

● **Un anno dopo Debord avrebbe pubblicato «La società dello spettacolo», è stato influenzato da quel testo successivamente o ha avuto scambi con Debord e con il situazionismo?**  
No, affatto, all'epoca nessuno lesse quel saggio.

● **L'oggetto è fondamentale sia nei suoi quadri, spesso veri e propri «quadri-oggetti» così come nei suoi film, anche quelli più recenti come «Ex-voto» (2005). Oggetti che utilizza sia in chiave scenografica che simbolica...**  
Sì, *Ex-voto* è un film che ha lo spessore di una statua.

● **Parliamo dell'uso del colore e della stampa in negativo a colori, utilizzata in «Homero presto» ma soprattutto in «Le Grand départ». C'è una differenza nel suo approccio al colore nella pittura e nel cinema, non dico tecnicamente ma concettualmente.**  
In pittura ci sono le sfumature, mentre al cinema, che è un medium molto diverso, sono attratti dagli strappi cromatici e dai toni stridenti. All'epoca fui criticato da Godard per queste inversioni di colore, mentre devo constatare che in seguito le ha utilizzate a sua volta.

● **Non ha mai avuto paura di eccedere troppo sul versante del kitsch, sull'eccesso iconografico, sulla parodia, sulla citazione? Al contrario, penso che un artista non possa mai essere abbastanza kitsch, eccessivo, parodistico.**

● **La musica è una componente centrale di molti suoi esperimenti filmici, penso a «Camenbert Martial Extra-Doux» (1969), quali erano i suoi gusti in quel periodo e come lavorava con la colonna sonora: in alcuni casi sembra che le sequenze siano ispirate ai brani musicali.**  
I miei gusti musicali sono sempre stati eclettici, ma sono molto

legato alla disposizione della componente sonora nel corso dell'azione cinematografica. Per me la musica è come un pennello, che mi permette di donare alle sequenze un collante.

● **Ritieni riduttiva l'etichetta di «pop» attribuibile ai suoi film. Ho letto che lei non amava il cinema di Warhol, ma preferiva piuttosto i film di Anger, dove c'è un accurato uso del colore e degli elementi scenografici.**  
Bisogna ammettere che il noisissimo cinema di Warhol non è altro che un trasferimento sul grande schermo della sindrome di Duchamp. Mi sembra invece che i film di Anger - che ammiro molto - oltre a una reale invenzione formale, contengono un discorso (che non condivido): questo discorso si rivela attraverso il movimento delle stesse immagini poetiche, senza ricorrere ad alcun dialogo esplicito. Questo tipo di approccio, a mio giudizio, è quello che potrei definire il cinema.

● **I suoi film sono anarchici, visionari, ludici e hanno sicuramente anche elementi politici, ma verrebbe da chiedersi come mai - pur essendo stato impegnato politicamente - lei non abbia realizzato qualcosa di più «militante» e ideologico in quegli anni.**  
Ho sempre pensato che la meta che volevo raggiungere, prevedesse l'utilizzo di una sorta di lirismo dell'intelligenza e, per fare ciò era su questo che dovevo concentrarmi. Tanto più che allora c'erano dei registi più scanzonati e più adatti di me ad affrontare certe tematiche. In ogni caso *Jesus Cola* è una graffiante caricatura del ministro della cultura e deride Mao in piena epoca maoista, mentre in *Homero presto* c'è anche un omaggio a Che Guevara e una critica al presidente degli Stati Uniti Lyndon Johnson. In *Camenbert Martial Extra-Doux* al di là di

## Oggi l'artista francese sarà presente a Firenze, ospite de «Lo schermo dell'arte Film Festival», dove presenterà i suoi film conversando con Martin Bethenod

un'arringa in difesa della libertà, molte delle parole che vengono pronunciate sono, dal mio punto di vista, fortemente poetiche. *Le Grand Départ*, infine, è attraversato da elementi politici, fino agli espliciti riferimenti mostrati attraverso il quadro di Delacroix.

● **Come nasce l'idea di «Le Grand Départ»?**  
Il punto di partenza è la visione della ragazza che lancia un sasso nello stagno per cancellare le immagini di un sogno che ha visto affiorare nei riflessi dell'acqua.

● **Nel 1967 sperimenta gli effetti speciali video all'ORT? Ci può raccontare di quell'esperienza? Mi pare che lei sia stato un pioniere, almeno in Francia, a interfacciare cinema e video.**  
Negli Usa penso ad Aldo Tambellini o a Scott Bartlett. La questione non è se sono stato il primo o meno a utilizzare il video, quanto piuttosto il fatto che ho fatto opere utilizzando questa tecnica.

● **Le piaceva il lavoro di uno sperimentatore televisivo come Jean-Christophe Avery?**  
Per nulla, trovavo il suo linguaggio di cattivo gusto, oltre ad essere arcaico e banale.

● **Ci può parlare di come ha lavorato con gli effetti elettronici e le solarizzazioni continue in «Portrait Electro» e «Camenbert»?**  
È difficile da spiegare perché io, spingendo i bottoni della consolle, spingo gli effetti elettronici al limite massimo della distorsione, sia dell'immagine che del colore, malgrado i mugugni dei tecnici dell'ORT, preoccupati che rompessi le loro apparecchiature. Ricordo che quando *Portrait Electro* fu messo in onda alla televisione, era preceduto da un cartello esplicativo che avvertiva i telespettatori di non toccare le manopole dei loro apparecchi

poiché quelle immagini così particolari non dipendevano da nessun disturbo o malfunzionamento, ma il frutto di una precisa scelta dell'autore.

● **Con quale stato d'animo ha vissuto in generale il passaggio della pellicola al video e perché da un certo periodo in poi ha deciso di non lavorare più con la pellicola?**

Sono stato molto felice di essermi sbarazzato di tutta l'accoglienza tecnica necessaria per le riprese con la pellicola e lavorare al mio cinema nello stesso modo, con la medesima immediatezza che uso quando dipingo.

● **Come definirebbe i suoi videotape come «Pig Music» o «Intra muros»? Mi sembrano quasi performativi (qualcun altro li ha definiti «rituali»). Inoltre sono all'opposto dei suoi film precedenti: lì dominava la composizione netta, pulita, qui la bassa definizione elettronica. Sì, «rituale» è una definizione che mi sta bene. Per me se l'intensità poetica è percepibile, poco importa della qualità dell'immagine.**

● **Ha mai pensato di realizzare installazioni video oppure ritiene che il massimo dell'«expanded» siano i quadri che inglobano immagini in movimento come «Suzanna» o «A propos de New York en peinture»?**

Nella forma artistica detta «videocreazione» è il contesto della galleria o del museo che valorizza l'opera, secondo una sindrome che discende dall'estetica del *ready-made*, ma io preferisco fare del cinema nel senso vero della parola e realizzare quindi dei veri film.

● **Cosa pensa del linguaggio dei videoclip musicali odierni, le piacerebbe girarne qualcuno e in caso affermativo per quale band o popstar?**  
No, ho di meglio da fare.

● **Negli anni '60-'70 aveva rapporti con qualche filmmaker sperimentale francese ma anche sismantense (durante i suoi ripetuti viaggi negli Usa) o frequentava artisti-cineasti? Ho conosciuto bene i cineasti underground ma sono una persona dal carattere molto schivo e solitario...**

● **Ha visto in quegli anni qualche film d'artista italiano o ha conosciuto qualche membro della Cooperativa del Cinema Indipendente?**  
No, ma adoro Carmelo Bene.

● **In effetti ci sono delle affinità tra i suoi film e quelli di Carmelo Bene, penso alla struttura teatralmente caotica o all'uso del colore. Ha visto film come «Nostra signora dei Turchi» e «Salomè»?**  
Sì, trovo che abbiano molte cose in comune, anche perché entrambi volevamo fare un cinema alternativo. Purtroppo non conosco *Nostra signora dei Turchi*, avrebbe un dvd da mandarmi?

● **Certo, con grande piacere, monsieur Rayssse.**

Opere di Martial Rayssse: a pag. 2: «Le Grand Départ», sotto: «Jesus Cola 3», in basso a destra: «Jesus Cola 1» e «Jesus Cola 2 (a pag. 3)», in basso a pag. 3: «Rayssse Beach»

### GERENZA

**Il manifesto**  
direttore responsabile:  
Norma Rangieri

inserto a cura di  
Silvana Silvestri  
(ultravista)  
Francesco Adinolfi  
(ultrasuoni)

in redazione  
Roberto Pecola

redazione:  
via A. Borgia, 8  
00153 - Roma

Info:

ULTRAVISTA  
e ULTRASUONI

fax 0668719573

tel. 0668719557

e 0668719339

redazione@lmanifesto.it

http://www.lmanifesto.info

impaginazione:  
il manifesto

ricerca iconografica:  
il manifesto

concessionaria di  
pubblicità:

Poster Pubblicità s.r.l.

sede legale:  
via A. Borgia, 8

tel. 0668896911

fax 0658179764

poster@poster-pr.it

seste Milano

viale Gran Sasso 2

20131 Milano

tel. 02 4953392.3.4

fax 02 49533995

tariffe in euro delle  
inserzioni pubblicitarie:

1 Pagina  
30.450,00 (320 x 455)

mezza pagina  
16.800,00 (319 x 198)

Colonna  
11.085,00 (104 x 452)

Piede di pagina  
7.058,00 (320 x 85)

Quadrato  
2.578,00 (104 x 85)

posizioni speciali:  
Finestra prima pagina

4.100,00 (65 x 88)

IV copertina  
46.437,00 (320 x 455)

stampo:  
LITOSUD Srl

tra Carlo Pesenti 130,

Roma

LITOSUD Srl

via Aldo Moro 4 20060

Pessano con Bornago (MI)

diffusione e contabilità,  
rivendite e abbonamenti:

REDS Rete Europea

distribuzione e servizi:

viale Bastioni

Nichelangelo 5/a

00192 Roma

tel. 0639745482

Fax 0639762130

In copertina: «Le Grand  
Départ 3°» di Martial  
Rayssse

